

La Mantia, Fabio

*De Sangue e Vinho:**As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional*

ANAIIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA

De Sangue e Vinho: As *Bacchae* de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional¹

Fabio La Mantia
Università di Enna (Koré)

RESUMO: Este artigo consiste em um resumo da obra *Bacchae of Euripides: A Communion Rite* [*Bacantes* de Eurípedes: Um Rito de Comunhão], de Wole Soyinka, uma reescritura dramática nigeriana de *As Bacantes*, de Eurípedes. Esta análise, que identifica as similaridades e as discrepâncias entre os antigos mitos e deuses gregos e a cosmogonia e os rituais iorubás, estará concentrada na ideia de que o drama é o meio ideal de expressão social e política dentro de um espaço pós-colonial. Os seguintes aspectos das *Bacchae* de Soyinka serão levados em consideração: a relação entre o protótipo clássico e a sua versão iorubá (a recontextualização de tempo, espaço e personagens; as similaridades e as discrepâncias entre os antigos mitos e deuses gregos e a cosmogonia e o folclore iorubás); o sincretismo cultural e metafísico; terceiro e último, a metamorfose da identidade do mito, isto é, a desconstrução dos cânones e temas ocidentais tradicionais, substituídos por rituais pré-coloniais. O resultado é um teatro sincrético.

PALAVRA-CHAVE: Dioniso; Bacantes; Teatro; Wolé Soyinka; Iorubá

ABSTRACT: This paper is a summary of Wole Soyinka's *Bacchae of Euripides: A Communion Rite*, a Nigerian dramatic rewriting from Euripides' *Bacchae*. This analysis which identifies the similarities and the inconsistencies between the ancient Greek myths and gods and the Yoruba cosmogony and rituals, will focus on the idea of drama as an ideal medium for social and political expression within a postcolonial space. The following aspects of Soyinka's *Bacchae* will be taken under consideration: the relationship between the classical prototype and its Yoruba version (the re-contextualization of time, space and characters; the similarities and the inconsistencies between the ancient Greek myths and gods and the Yoruba cosmogony and folklore); the cultural and metaphysical syncretism; third and last, the metamorphosis of the myth's identity, that is, the deconstruction of traditional western canons and themes replaced by precolonial rituals. The result is a syncretic theatre.

KEY-WORDS: Dionysus; Theatre; Bacchae; Wolé Soyinka; Yoruba

¹ Este artigo está sendo publicado simultaneamente em português e inglês, por um gentil acordo editorial plurilinguístico entre as revistas internacionais Anais de Filosofia Clássica e Mantichora. Para aceder à versão inglesa : <http://ww2new.unime.it/mantichora/> .

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

A origem da palavra sincretismo é singular. Ela significa união dos cretenses. Dizia-se, com efeito, que os cretenses, sempre dispostos a brigar entre si, eram aliados quando um inimigo externo aparecia. Tratava-se, portanto, de um conceito defensivo, relacionado à superação da fragmentação política interna específica dos gregos em geral, a fim de manter a liberdade e derrotar um inimigo muito pior do que o inimigo doméstico (Spineto, 2009). Esse desejo de unir grupos conflitantes, essa busca por alianças entre diferentes partes da própria Creta, serviu para a subsequente transferência do conceito, da política para a religião.

O conceito de sincretismo, de fato, esteve por muito tempo ligado apenas aos fenômenos religiosos, razão pela qual ainda hoje os dois termos estão associados. Ele denota o processo pelo qual elementos de um ou mais cultos são absorvidos e fundidos em um outro culto. Esse processo se dá através de uma troca cultural mais ou menos amigável e obviamente produz uma mudança, obtida de forma completamente fortuita. Podemos falar de uma espécie de pacificação implícita entre vencedores e perdedores. Os perdedores oficialmente aceitaram ser convertidos (inserindo suas divindades e tradições religiosas nas tradições vitoriosas), enquanto os vencedores reconheceram não-oficialmente a sobrevivência das religiões de origem nos subúrbios da religião católica. O sincretismo religioso apresentou-se mais uma vez, portanto, sob o signo do compromisso defensivo. A aliança invasiva da religião dominante era levada a cabo, desde que uma certa tolerância de culto fosse permitida (Eliade, 2007).

Um caso exemplar é representado por Exu, um orixá que está entre os mais importantes da liturgia do candomblé, e com frequência é erroneamente confundido com o diabo no sincretismo com a religião católica, pois ele é malicioso e impertinente, inquieto, dinâmico e caótico. Na realidade, Exu, “indiferente aos princípios do bem e do mal” (Soyinka, 2000, p. 18), é o mensageiro, pois transmite corretamente à divindade os desejos dos fiéis e não interfere negativamente no ritual (Trost, 2007; Sowande, 1996).

Fenômenos desse tipo viram seu ápice principalmente durante o período colonial e pós-colonial (Balme; Stummer, 1996), portanto refletem aquelas realidades imputáveis ao Terceiro Mundo (África, Índia, América do Sul), aos espaços caribenhos e ao Quarto Mundo (culturas aborígenes australianas, neozelandesas e norte-americanas).

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

No entanto, há algum tempo essas modulações sincréticas começaram a ser inseridas na pesquisa cultural e na complexa literatura pós-colonial (Aschcroft-Griffith-Tiffin, 2010).

Esses sincretismos culturais, indisciplinados e incoerentes, fluem a cada volta do presente para subvertê-lo, ou pelo menos para surpreendê-lo, às vezes até mesmo para confundi-lo ou simplificá-lo.

No campo do teatro, por exemplo, o sincretismo, que compartilha os mesmos parâmetros geográficos e cronológicos da esfera religiosa, é dado por uma vontade consciente e programada, cujo objetivo é gerar novas formas textuais e performativas.

De acordo com Christopher Balme, há duas características principais dessa teatralidade específica. A primeira consiste no uso de uma língua europeia (tanto para a escrita quanto para a encenação), geralmente combinada com tópicos e estilos idiomáticos nativos, cuja abundância pode alimentar a reivindicação de bilinguismo ou multilinguismo. A segunda pode ser definida em termos de “estratégias de ritualização”, ou seja, a incorporação de outros rituais e materiais míticos dentro de uma moldura dramática ocidental que, por sua vez, já foi modificada pela sua presença (Balme, 1999, p. 66). O teatro sincrético, desta forma, “é um dos meios mais eficazes de descolonizar a cena”, pois utiliza simultaneamente as tradições dramáticas europeias (forma) e as nativas (conteúdo) “em uma recombinação criativa de seus respectivos elementos, sem aderência servil a uma ou a outra das tradições” (Ivi, p. 2). Essa expressão teatral particular, de fato, parte de códigos culturais amplos e disseminados e, metabolizando-os, os redistribui, abrindo novos e diferentes horizontes culturais.

O fenômeno é ainda mais interessante se as culturas em questão não mostrarem relações historicamente comprovadas. Ou seja, quando as respectivas elaborações de sistemas axiológicos, produções artísticas e reinterpretações fantásticas do mundo sensível seguem caminhos independentes.

Assim, o que liga o importante aparato da mitologia grega, sua complexa variedade e, acima de tudo, seu sentimento do trágico, ao rigor de um sistema religioso e social como o iorubá²?

² A Nigéria é um país de cento e quinze milhões de habitantes divididos em mais de quatrocentos grupos étnicos, dentre os quais os Iorubás, dos quais Soyinka faz parte. Os Iorubás são uma das linhagens mais populosas da África e suas muitas tribos ocupam as regiões do sudoeste da Nigéria, alcançando Serra Leoa e Gana. A espiritualidade domina a vida desse povo. Seus principais conceitos fundam-se em uma

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

A resposta encontra-se no mito (em Dioniso, neste caso), na sua capacidade de se espalhar no tempo e no espaço, de se modelar a cada necessidade, como a um leito de Procusto³. O mito, portanto, resiste, molda-se, mas sobretudo transforma-se, torna-se sincrético. É isso que acontece em *The Bacchae of Euripides: A Communion Rite* (1973)⁴, do Nobel nigeriano Wole Soyinka⁵. Trata-se de uma peça dramática, escrita e representada em inglês, que desconstrói o protótipo clássico, transcendendo as exegeses filosófica (a inesgotável busca pela identidade, Nietzsche), religiosa (a posseção divina

noção de profunda harmonia, de acordo com a qual humanos e deuses estão no mesmo nível e as divindades possuem características fortemente humanizadas. A ideia central é a da natureza cíclica da existência. O considerável número de divindades (mais de quatrocentas) que compõem o seu panteão e a complexidade de sua cosmogonia sugeriram uma comparação entre os deuses iorubás e os olímpicos, comparados com os quais os primeiros são menos caprichosos e vingativos. Os deuses iorubás frequentemente cometem erros e por tal razão eles não são perfeitos como o deus cristão. Eles não são simplesmente heróis melodramáticos ou entidades cruéis; eles são figuras trágicas da psicologia humana e da cultura africana. Hoje, essas mesmas divindades são mais comumente conhecidas como Orixás (uma mistura de deuses iorubás e santos católicos característica da diáspora pós-colonial). Eles não são divindades, mas arquétipos antropológicos, agentes divinos, emanções do deus único, Olorum, que ajuda e socorre os humanos transmitindo-lhes o axé, isto é, a energia universal que está em todas as coisas e nos viventes.

³ Na mitologia grega, Procusto (o ferreiro, o esticador) é o apelido de um bandido grego chamado Damastes (ou também Prokoptas). Ele atacava viajantes e torturava-os com um martelo ou uma bigorna em forma de cama cavada na rocha ou no metal. Mais especificamente, ele atormentava e matava os pobres viajantes, esticando os de baixa estatura e amputando os membros dos de elevada estatura, maiores do que a cama. Procusto foi derrotado e morto por Teseu, que lhe infligiu o mesmo tormento que ele impunha às suas vítimas. A expressão “leito de Procusto”, ou “leito de Damastes”, derivada desse mito, indica a tentativa de reduzir as pessoas a um modelo único, ou modo único de pensar e atuar, ou de modo mais genérico condena-as a uma situação difícil e intolerável. Mas a mesma expressão também pode indicar a ideia de um material flexível, dobrável, plástico e adaptável a qualquer situação, a qualquer tempo e espaço. Como as tragédias gregas.

⁴ O drama foi encomendado a Soyinka pelo National Theater of London, enquanto o autor estava no exílio. Foi encenado pela primeira vez no Old Vic, em Agosto de 1973, sob a direção de Roland Joffé. Esse contexto particular forneceu a Soyinka a oportunidade de expor a tirania da escravidão e da colonização, conferindo autoridade à história da África pré-colonial diante de uma audiência predominantemente britânica.

⁵ Akinwande Oluwale Soyinka (Abeokuta, 1934) representa a mais elevada, significativa e poderosa voz da cultura africana contemporânea e do cenário pós-colonial. Ele recebeu uma educação cristã de influência europeia, porém equilibrada pela herança paterna e pelo seu local de origem, Isarà, uma pequena comunidade iorubá onde o jovem Soyinka aprende as tradições e mitos de sua etnia. Dois contos contemplam esse período: *Aké: The Years of Childhood* e *Isarà: a Voyage Around the World*. Depois de um período passado fora do país (Leeds, Londres), ele volta para casa nos anos sessenta a fim de ajudar a definir a identidade de uma Nigéria recém tornada independente. Entre as obras desse período destacam-se: *The Trials of Brother Jero*, *The Strong Breed* (uma espécie de paródia sobre sacrifícios rituais), *Kongi's Harvest*, *The Interpreters*. Em 1967, ele foi preso e encarcerado por vinte e dois meses, sem jamais alguma corte tê-lo declarado culpado. Sua libertação coincidiu com a saída do país e com uma fase de forte criatividade que toma forma em *The Bacchae* e naquela que continua sendo a sua maior contribuição teórica para a estética africana, *Myth, Literature and African World*. Em 1986 ele recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. A declaração da Fundação Nobel cita *Death and the King's Horseman* como um exemplo do uso literário da oralitura relativa a mitos e rituais africanos. Em 1995, Soyinka foi condenado à morte por alta traição pelo ditador Jani Abacha, responsável pela morte do escritor e dramaturgo Ken Saro-Wiwa, um grande amigo do próprio Soyinka. A sentença de morte foi retirada alguns anos mais tarde, após a queda do General Abacha.

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

que gera devastação) e psicanalítica (o tema da loucura) mais óbvias, a fim de dissipar, ou pelo menos enfraquecer, a mitologia branca da superioridade colonial através da mitologia negra dos colonizados.

Apoiado em sua herança colonial e na enorme expansão da comunicação cultural, Soyinka tentou criticar o modelo estrangeiro e eurocêntrico através dos mesmos materiais que esse modelo produziu e impôs ao longo do tempo (Gibbs, 1980; Msiska, 2007; Gibbs, 1980).

Assim, o drama reflete o duplo legado dramaturgico de Soyinka: o africano e o europeu. A distância cultural e geográfica da Europa, com efeito, não dissuadiu o dramaturgo nigeriano de implementar o seu desejo e a sua forma de sincretismo.

O resultado é um sistema complexo e original, pois a operação foi capaz de criar uma obra inquestionavelmente nova. Podemos falar de um teatro sincrético porque ele mistura elementos distintos de forma harmoniosa, rejeitando a mera justaposição entre diferentes culturas sustentada pelo multiculturalismo. Desta forma, ele não só garante um nível de prazer textual e performativo, como assume um significado mais profundo, voltando finalmente a falar a linguagem de uma coralidade cultural e política dentro de um espaço pós-colonial (McDonald, 1992; Van Weyenberg, 2013; Wetmore, 2010).

Mais precisamente, ele sintetiza estímulos, conteúdos e formas de representação em uma dimensão que pretende preservar a integridade cultural dos materiais originais, produzindo, entretanto, novos textos e práticas teatrais. Esse processo visa sublinhar mudanças no significado, na função e no valor dos elementos culturais utilizados, quando extrapolados do contexto original. Isto explica por que outros elementos são incorporados a uma moldura dramaturgica europeia que, por sua vez, já foi modificada pela sua presença e pelo processo produtivo da obra (Sowande, 1996; Balme, 1999).

Em *The Bacchae*, o sincretismo torna-se um componente central de sua estrutura comunicativa:

Em sua projeção visionária dessa sociedade [iorubá], Soyinka adotou um estilo sincrético - fundindo os elementos díspares do canto e da dança iorubá, provérbios e mitologia, elementos de uma antiga tradição de máscara e drama operístico-popular, interação com um panteão antropomórfico de deuses - a serviço de um ponto de vista central de controle, visando lançar luz sobre a dinâmica de uma sociedade em transição (Taylor, 1988, p. 36).

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

Wole Soyinka, em suas *Bacchae*, retém muito do texto grego, do qual percebe as potencialidades semânticas, as cores expressivas e o conjunto de valores que estão condensados na tragicidade de seus heróis mitológicos. A peça, de fato, segue o modelo arquetípico; no entanto, não pode ser considerada uma “versão nigeriana contemporânea de um texto clássico grego” (Gilbert-Tompkins, 1996, p. 41). Isso acontece porque Soyinka mistura cuidadosamente versos de Eurípedes com material novo extraído das tradições iorubá e cristã (Pizzato, 2011, p. 169), e também com sugestões da dramaturgia contemporânea, como *Count Oederland* [Conde Oederland]⁶ do escritor e dramaturgo suíço Max Frisch (Jeyifo, 2009, p. 124).

O resultado dessa contaminação são cinco novas imagens que dilatam o enredo e as *dramatis personae* da tragédia de Eurípedes. Respectivamente:

– A Procissão de Eleusis, onde o mistério eleusino é dessacralizado, tornando-se um ritual social que celebra o Estado através do sacrifício de um bode expiatório, como declarado pelo próprio Soyinka: “A progressão de Elêusis para Citéron (e vice-versa, historicamente) é tanto uma parte da dinâmica da mudança social - até mesmo o oportunismo sacerdotal faz parte da história - quanto uma contínua busca humana de relacionar-se mais integralmente com a Natureza” (Soyinka, 1993, p. 71).

Esse rito envolve o sacrifício de um bode expiatório voluntário e substitutivo, Tirésias. O adivinho grego lembra o papel de portador, recorrente em muitos contos africanos e presente em uma outra peça de Soyinka: *The Strong Breed*. Ele é o transportador, o veículo, o mensageiro, aquele que anula com o seu próprio sacrifício as faltas da humanidade (Soyinka, 1997).

A presença dessa procissão garante a expansão ou interpolação de elementos rituais e orgiásticos (como dança, oralidade, canções) que contaminam os modelos do teatro ocidental. Esses elementos são evocados por longas e complexas rubricas que complementam o discurso dramático com uma série de elementos não-verbais. Essas influências também reverberam no nível expressivo que alterna um estilo elevado e bem modelado, denso de metáforas, e um uso ousado da ironia e do grotesco, rompendo “o binarismo da comédia-tragédia” (Gilbert-Tompkins, 1996, p. 41).

⁶ Em um ensaio intitulado *Between Self and System: The Artist in Search of Liberation* (1982), Soyinka declara que a obra que mais se assemelha às *Bacchae* é *Count Oederland*, do dramaturgo suíço Max Frisch. Soyinka reconhece no texto de Frisch, assim como em *Bacchae*, a presença de um ritual libertador como consequência de uma excitação fanática, que deriva do mal-estar existencial moderno e que leva à violência sem sentido (Soyinka, 1993, p. 67-8).

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

– O Coro de Escravos (no prólogo), com um líder negro que desempenha um papel fundamental na economia do drama. Ele, como esclarece a indicação cênica, é “inteiramente negroide” (Soyinka, 2004, p. XIII). Essa indicação contribui para tornar o elenco o mais heterogêneo possível e exerce uma clara função ideológica antirracista. Diferentemente, o Coro Grego, as bacantes, é composto exclusivamente por mulheres da Ásia. Assim, o Coro Africano não substitui o Coro Grego, mas se junta a ele desempenhando uma nova função, isto é, lidando com questões não relacionadas ao mito. Dessa forma, o dionisismo adquire uma implicação social e não apenas religiosa. Segundo Patricia Moyer, Soyinka utiliza o drama para enfatizar a dependência de uma cultura escrava da classe dominante, bem como a necessidade de organizar uma resistência em prol da transformação política revolucionária (Moyer, 1997, p. 116). Nesse sentido, “os escravos e as mulheres [tornam-se] apoiadores de Dioniso, o transformador” (*Ibidem*).

A presença desses dois Coros sublinhou uma ligação extremamente profunda entre as culturas grega e africana. A fisionomia e a estética desses coros são definidas, mais uma vez, pelo encontro entre o drama grego e os rituais nativos africanos. No primeiro caso, ele representava a voz e a consciência da *polis*, permanecendo, porém, indefeso diante do destino do homem. Ele garantia uma distonia (o nível do acontecimento e da reflexão) que dilatava a estória e o significado da estória (Albini, 1999, p. 69). Na tradição iorubá, o coro, mais estático do que o grego, acompanhava a ação cênica com canções e danças, em uma participação cada vez mais constante nos eventos.

Além disso, a presença simultânea desses dois coros revela alguns traços importantes do universo poético e existencial de Soyinka. Em primeiro lugar, o reconhecimento de formas híbridas e sincréticas através da negociação entre culturas conflitantes. Isso é corroborado por uma segunda característica, que é a rejeição peremptória de uma identidade fixa e artificial, de um controle restritivo do sentido e de qualquer ideia essencialista e narcisista de raça (como acontecia em *Une Tempête* de Aimé Césaire, por exemplo). Para Soyinka, é inconcebível a hipótese de uma nostálgica e indiscriminada glorificação do passado negro africano que ignore os benefícios potenciais da modernização: “Um tigre não proclama a sua tigritude, ele ataca” (Soyinka in Gibbs, 1980, p. 43). Essa crença é também compartilhada pelo escritor indiano Salman Rushdie que, em relação à literatura da *Commonwealth*, define

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

metaforicamente o essencialismo (autenticidade) como “uma criança respeitável do antiquado exotismo” (Rushdie, 1991, p. 67). Ou seja, pedir a um escritor africano que seja africano também na sua narração significa conformar-se às expectativas e desejos exóticos de um leitor que pressupõe uma ligação entre a identidade do autor e a do seu país.

– As duas Cenas de Casamento são duas longas cenas silenciosas, em mímica. A primeira (episódio III) é retirada da tradição grega (Heródoto, a história de Clístenes, Agariste e Hippocleides). A segunda é retirada da tradição cristã (o episódio de Canaã). Dioniso mostra essas cenas a Penteu através de uma espécie de espelho colocado em sua mão. A solução é cheia de sentido simbólico (desejo *voyeurístico*, parcialmente fálico) e sugere, mais uma vez, que o dionisismo está ligado a formas não verbais de comunicação, como rituais, dança, música e gestos. A ausência total de palavras faladas também obriga Soyinka a descrever essas cenas através de diretrizes extremamente longas e detalhadas. Ambas as cenas contêm “imagens de horror e excesso” onde o motivo do vinho (Dioniso) domina, com seu duplo efeito de evasão (destruição) e de reconciliação (uma antecipação do que acontecerá, de uma forma mais significativa, na cena final) (Gilbert-Tompkins, 1996, p. 40).

– O epílogo, ou a aparição final (epifania) do deus, que é a transformação mais substancial com relação a Eurípides. Esse momento representa o clímax no qual o mito clássico perde a sua identidade, muda a sua própria fisionomia, é desconstruído e torna-se sincrético. É o próprio Soyinka, na introdução ao drama, que expressa a sua insatisfação com o epílogo eurípideano:

O final, especialmente, o clímax de êxtase em uma sugestão de prelúdio para outra peça. Mas *As Bacantes* não é um episódio em uma série histórica, e isto não meramente porque Eurípides não viveu para escrever a próxima parte. O drama é um poderosíssimo jogo de forças da condição humana, um rito da psiquê comunitária muito redondo para permitir uma tal noção. Procurei, portanto, uma nova resolução na extensão simbólica dos poderes rituais, mas apenas tal como já a encontramos com as bacantes na encosta da montanha. Os disruptivos desafios à Natureza que foram libertados na ação não exigem menos. A compreensão final de Agave é uma submissão ao deus exteriorizada apenas no nível da *dramatis personae* singularizada; muito mais fundamentalmente, ela é o reconhecimento e a aceitação daquelas forças cósmicas das quais o coro (a totalidade comunitária) é guardião e recipiente na potência da encenação ritual. Admissão de seu desvario anterior após a enorme tensão psíquica de um desafio voluntário

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

(como também uma necessidade de evocar os poderes máximos), este último recolhimento libera o benefício relutante da Natureza (Soyinka, 2004, p. X).

O final é o momento em que a criatividade multicultural de Soyinka atinge o seu ápice, afastando-se tanto do modelo antigo quanto de outras reinterpretações contemporâneas do mito como as de Richard Schechner, Michael Grüber, Tadashi Suzuki (Fusillo, 2006; Allain, 2002; Wrigley- Macintosh-Hall, 2004). Dioniso não aparece em cena (como em Suzuki), mas é possível ouvir a sua música. Ele não é um deus vingativo, mas uma força que manifesta a sua benevolência ao povo tebano e que restaura a energia vital. O confronto central entre os dois personagens principais - a cena-chave do drama euripidiano – assume uma forma dramática completamente nova. Em Eurípedes, Dioniso seduz Penteu provocando seu desejo voyeurístico latente: um momento que é frequentemente explorado nas performances modernas. Da cabeça de Penteu flui um sangue que se torna vinho novo (o reverso do mistério cristão). Agave não é punida com o exílio, mas em um “momento tragicômico” ela também bebe vinho, aceitando a divindade de Dioniso (Pizzato, 2011, p. 169). O fim da tragédia de Eurípedes é incompleto, mas não é difícil adivinhar as consequências, em relação à família de Cadmo, do terrível julgamento sentenciado pelo *deus ex machina*. Não há palingênese ou reconciliação, o pessimismo reina soberano e nós testemunhamos uma fratura irreparável entre o divino, tragicamente indecifrável, e o humano. Em Soyinka, ao contrário, o divino e o humano reúnem-se em um rito compartilhado e comunitário.

Também é possível ver a mesma ideia de cerimônia em *Les Nègres* (1957), de Jean Genet, que o crítico polonês Jan Kott, em *The Eating of the Gods*, associa às *Bacchae*, porque:

Em *The Blacks* e em *The Bacchae*, trata-se de um ritual negro [...] o ritual é posto a nu e destruído através da sua realização no palco [...] a tragédia grega é *decorum*”. Nesse drama, de fato, como nas *Bacantes* de Eurípedes: “o assassinato é cometido fora do palco e depois encenado e dançado no palco com máscaras, extaticamente, em toda a sua crueldade e beleza⁷” (Kott, 1987, p. 228-9).

Deve-se notar que o subtítulo da obra de Genet é *Clownerie (Um Show de Palhaços)*, mas no texto aparece uma palavra que entra em competição com o subtítulo acima mencionado: cerimônia. Para Martin Esslin, o teórico do Teatro do Absurdo, a

⁷ J. Genet, *Les Nègres*. *Clownerie*, Décines, Barbezat, 1960, pp. 7-122

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

obra de Genet toma a forma de uma cerimônia ritual, e não de uma discussão direta sobre a população negra e o colonialismo.

Soyinka escreve as *Bacchae* quinze anos após a publicação de Genet (1958), da qual ele extraiu algumas ideias. Nas *Bacchae*, de fato, o aspecto social e ritual da situação pode ser plenamente compreendido, assim como a morte de Penteu (agora o bode expiatório) irá garantir benefícios para toda a comunidade.

Soyinka, portanto, esforça-se para transformar o texto euripídiano em:

uma exploração imaginativa da revolta humana contra a mortalidade, a estagnação, a falta de renovação que contraria a visceral identidade do homem com a natureza ao seu redor; uma exploração que é levada ao derradeiro extremismo da expressão da Força Vital através de uma arrogância sobre-humana do direito à existência do – outro. (Soyinka, 1993, p. 68).

Esse ritual também reflete a natureza religiosa da qual o teatro iorubá está profundamente imbuído.

Portanto, a trágica morte de Penteu não pode permanecer um acontecimento isolado: ela deve tornar-se parte de uma totalidade, de um *Rito de Comunhão* no qual é possível notar a concepção não linear e cíclica do tempo, típica da cultura africana, onde a destruição sempre implica criação. A morte de Penteu torna-se parte de um ritual de renascimento que une as festas arcaicas agrárias ligadas à fertilidade e à natureza cíclica da colheita com as fontes cristãs. Ela passará a fazer parte (insisto na anáfora) de uma renovação social, de um *Rito de Comunhão* que gera uma nova vida. E ela contém a ideia de Soyinka segundo a qual:

A ampliação divina da condição humana deveria ser vista dramaticamente através do homem. O modo para isso é o Ritual. O *medium* é o Homem. O Ritual equaciona a dimensão divina (sobre-humana) com a vontade comunitária, fundindo o social com o espiritual. Os elementos de liberação social na peça não são, portanto, arbitrários, mas intrínsecos (Ivi, p. 71).

Do *Rito da Comunhão* ao comunitário, é provavelmente o slogan para aludir aos códigos e a dinâmica do auditório africano. Na África, de fato, tudo é feito em função da comunidade. Nesse sentido, a tragédia desempenha o papel de dramatização da ideia de comunidade de Victor Turner, que é um modelo de “inter-relação humana” oposto ao cotidiano da sociedade (Turner, 1997, p. 127). Essa partilha contempla também a necessidade de comunicação com os deuses, com os ancestrais e com as forças

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

sobrenaturais. A tragédia na comunidade africana refere-se simultaneamente ao mundo concreto, à fisicalidade do grupo e suas necessidades, que incluem o desejo de interagir com a realidade metafísica. A primeira condição gera a segunda. Toda a tragédia torna-se um ritual comunitário encenado para trazer renovação e libertação àqueles que são oprimidos e subjugados.

Soyinka sobrepõe a visão de mundo mitológica africana aos rituais europeus tradicionais através de um processo revolucionário. Esse processo reencena a história da escravidão e da colonização em uma tentativa de transmitir a ideia de que a civilização e o drama originaram-se na África. Soyinka enfatiza as semelhanças entre os dois conjuntos de divindades e entre seus mitos, chegando a uma espécie de “transculturalismo ontológico que subverte e desmantela as suposições ocidentais de uma herança cultural superior” (Maes-Jelinek, 1998, p. 37).

Também Martin Bernal, muitos anos depois de Soyinka, em seu controverso ensaio *The Black Athena*, propõe a teoria afrocêntrica das origens da civilização ocidental, segundo a qual as adaptações africanas das tragédias gregas são, na realidade, reapropriações africanas da cultura afro-helênica (Bernal, 1991). Embora fortemente contestada por um grande número de estudiosos, essa opinião já era compartilhada por Soyinka, que visava reconceitualizar a história das relações culturais entre a Grécia, a África e o mundo ocidental.

Essa ideia é discutida em *The Fourth Stage* (1976), onde Soyinka investiga a origem da tragédia iorubá, identificando-a na consciência dos deuses de sua própria incompletude, chamada de “angústia da separação” (Soyinka, 2000, p. 144). A tragédia, no drama tradicional iorubá, surge justamente dessa angústia, definida por Soyinka como “a ruptura entre a essência e o eu” (Ivi, p. 151). Essa angústia cria três dimensões: os deuses, os homens e entre eles uma espécie de limbo, de espaço subterrâneo, um abismo de negação da espiritualidade e de abandono cósmico, simbolizado pelo substrato da matéria e da não-matéria que Soyinka, citando Nietzsche (*O Nascimento da Tragédia*), chama de “o reino ctônico” (Ivi, p. 4, 142, 155). Ogum é capaz de desafiar as forças obscuras do abismo e derrotá-las, porque ele é a encarnação (como qualquer herói trágico) da vontade e da resistência, e só através delas pode emergir ileso. E a música, como na filosofia ocidental, é a expressão da vontade, a cópia direta da própria vontade (Schopenhauer, 2015, p.49). Para realizar esse empreendimento épico, Ogum traça um caminho entre ser e não-ser que Soyinka chama de “o abismo da transição”

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

(Soyinka, 2000, p. 143, 149, 158). É uma conexão, uma ponte fantasmagórica que serve tanto aos homens quanto aos deuses, simultaneamente. Desta forma, o livre tráfego entre essas áreas e a sua passagem transicional são garantidos.

Ogum⁸ é a divindade mais importante, mais poderosa e mais fascinante do panteão iorubá. Ele é o deus da guerra, da criatividade, dos metais, da estrada, “símbolo [como Dioniso] da unidade destrutiva-criativa da Natureza” (Soyinka, 1982, p. 69); mas é também, sobretudo para os propósitos do nosso discurso, o guardião dos direitos e o explorador (aquele que vai primeiro). Ele é justamente aquele que abre o caminho e dá voz aos oprimidos, inaugurando um novo ciclo. O destino de Ogum foi combater as forças dessa dimensão subterrânea para reduzir a distância entre os homens e os deuses, restaurando assim a complementaridade perdida.

Nas *Bacchae* de Soyinka, a escolha e a presença do mito de Ogum representam um desafio estético e um padrão epistemológico: ele oferece a uma sociedade em busca de autodefinição o modelo filosófico de transformação regeneradora através de um ato de vontade individual.

Em termos sincréticos, Ogum é considerado o gêmeo ou o irmão mais velho de Dioniso; melhor ainda, uma totalidade, “uma combinação dos princípios dionisíaco, apolíneo e prometeico” (Ivi, p. 26). Dioniso tem muitas características de Ogum, como apontado por Soyinka:

O deus frígio e sua gemelidade com Ogum exercem um fascínio irresistível. Seu tirso pode ser fisicamente e funcionalmente posto em paralelo com o opá de Ogum transportado pelos devotos masculinos de Ogum. Mas o tirso de Dionísio é mais brilhante, é todo luz e vinho corrente; o bastão de Ogum é mais simbólico do trabalho de Ogum através da noite de transição. Uma longa estaca de salgueiro encimada por uma protuberância de metal atada por uma folha de palmeira que deforma a estaca em curvas obstinadas e a mantém vibrante. Os carregadores, que só podem ser homens, são compelidos a movimentarem-se entre os foliões, uma vez que o esforço para evitar que a ponta de metal pese demais os mantém em movimento constante. Através da cidade e da aldeia, subindo a montanha até a

⁸ Ogum foi frequentemente protagonista dos dramas de Soyinka. Penso em *Idanre*, por exemplo, do qual Soyinka tomou de empréstimo algumas linhas para a composição de suas *Bacchae* (Soyinka, 1987). O Dioniso de Soyinka possui muitos traços de Ogum, mas também é associado a Cristo, em consonância com uma antiga tradição que remonta ao famoso centão *Christus Patiens* (*Cristo Sofredor*), uma espécie de tragédia bizantina que data do século XII ou XIII e conta a história da Paixão de Cristo, costurando-a com citações clássicas, predominantemente de Eurípides (McDonald, 2003, p. 195).

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

mata de Ogum, essa dança dos vigorosos cabeças-de-falo espeta o ar acima de foliões e foliãs que estão adornados com palmas e carregam ramos de palmeiras nas mãos. Um cão é abatido em sacrifício, e a luta de brincadeira do sacerdote chefe com seus acólitos pela carcaça, durante a qual ele é literalmente rasgado membro a membro, traz inevitavelmente à mente o desmembramento de Zagreu, filho de Zeus. O mais significativo de tudo é a irmandade da palma e da hera. O mistério do vinho de palma, sangrado diretamente da árvore e potente sem outros misteres, é um milagre da natureza adquirindo significado simbólico nos Mistérios de Ogum. Pois ele foi influente no erro trágico do deus e em sua subsequente Paixão (Soyinka, 2000, p.158-9).

Ambas as divindades fazem a mediação entre o céu e a terra, mas enquanto o deus grego é a encarnação de dicotomias ou polaridades (Fusillo, 2006), Ogum é transicional. Essas diferenças residem nas concepções ocidental e africana da realidade. A primeira tende a operar em termos maniqueístas, opondo o bem ao mal, a razão à emoção e assim por diante. A concepção iorubá, por outro lado, acredita em uma realidade cultural coesa, desprovida de estruturas contrastivas *a priori*.

Por trás da máscara de Dionísio, no entanto, não só Ogum está escondido (pois é indiscutivelmente sua principal fonte de inspiração), mas também outros espíritos e divindades do panteão iorubá. Há o já mencionado Exu, o malandro, cuja sombra paira sobre Dionísio quando ele manipula seus adoradores humanos e sua nêmesis Penteu. Há também Obatalá, o Apolo iorubá, cuja serenidade equilibra o ímpeto dionisiaco de Ogum, como mostra a primeira rubrica da peça e o posterior primeiro monólogo do deus:

Um holofote revela DIONISO logo atrás da rampa, dentro do túmulo de Sêmele. Ele é um ser de força calma e bruta, de uma beleza bruta, não de graça efeminada. Relaxado como se torna a autoconfiança divina, mas igualmente tenso como se pronto para a ação, uma flecha direcionada para o voo.

DIONISO: Tebas mancha-me com a bastardia. Eu fui tornado um estranho, alguma estrangeira excrescência de sua tirania habitual. Meus seguidores pagam diariamente por sua fé. Tebas blasfema contra mim, faz de um deus um bode expiatório.

É hora de declarar meu patrimônio – mesmo aqui em Tebas. Eu sou a alegria gentil e ciumenta. Vingativo e bondoso. Uma essência que não excluirá, nem será excluída. Se vocês são Homem ou Mulher, eu sou Dioniso. Aceitem. (Soyinka, 2004, p. 1-2).

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

Voltando ao abismo da transição, isto também liga as três áreas da existência definidas pela ontologia iorubá: o mundo dos ancestrais, dos vivos e dos não nascidos, ou passado, presente e futuro que se fundem em uma estrutura circular: “o passado não é um mistério e embora o futuro (o não-nascido) seja ainda desconhecido, ele não é um mistério para os iorubás, mas coexistente na consciência presente” (Soyinka, 2000, p. 149). Afinal de contas, o círculo é essencial na cosmologia africana, já que simboliza a eternidade e garante a continuidade.

A maioria dos teatros iorubás (e os africanos em geral) apresentam uma estrutura circular apropriada para que esses conceitos sejam vividos pelo público africano. A ideia por trás deste tipo de teatro em roda é holística, pois deve combinar todas as artes: música, dança, teatro, canto. A conformação particular desses espaços representativos não prevê a presença de um proscênio e anfiteatro, pois esses elementos são imposições estrangeiras, legados coloniais, usados *ob torto collo* no palco nigeriano. Eles criaram uma espécie de apartheid teatral que separava os espectadores dos atores. Na verdade, os atores devem estar tão próximos dos espectadores a ponto de poderem tocá-los. Essa proximidade força o intérprete a agir de maneira autêntica e reveladora, enquanto que o espectador participa ativamente do espetáculo visto como um ritual e como uma forma autêntica de dramaturgia africana (Banham, 2004; Odom, 2015; Kerr, 1997).

Além disso, essa estrutura circular é a única que se aproxima do arranjo nativo do teatro e de sua adaptação a cenas modernas; assim como outros modelos performáticos como o Kabuki, o Nō, a ópera chinesa, em que o respeito às suas respectivas origens é dado através do uso de danças e música, com acrobatas em um espaço aberto e circular.

Essa última consideração lembra a antropologia teatral de Eugenio Barba que fala de princípios pré-expressivos, pré-culturais e transculturais, ou seja, o conjunto de práticas performativas presentes em todas as culturas humanas, antes que tais práticas sejam informadas por tradições culturais específicas, ou por técnicas performativas e estilos individuais (Barba, 1993).

Desta forma, o caminho de Ogum, o abismo da transição, é o quarto estágio ou a quarta dimensão. Melhor ainda, é a quarta cena no sentido do espaço: o quarto espaço teatral. Uma cena na qual a tragédia iorubá toma forma tornando-se uma tragédia ritual, pois representa repetitivamente o conflito cósmico mostrado na tragédia de Ogum. É uma realidade que é simultaneamente física, metafísica e simbólica. Mais

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

especificamente, em um contexto metafísico, como o de Soyinka, a cena é vista como a representação simbólica da terra e do cosmo.

Estágio/palco [stage]⁹, ademais, é uma palavra que se refere à cena, mesmo se as nuances semânticas que orbitam em torno de sua etimologia lhe dão um alcance que vai além de uma simples arena de ação. Trata-se, portanto, de um espaço representativo, performático, mas também disponível para a luta, para qualquer empreendimento destinado a produzir uma transformação em diferentes níveis.

Em conclusão, *As Bacantes*, a tragédia mais ambígua e indecifrável de um autor experimental por excelência como Eurípides, tornou-se assim o filtro através do qual Wole Soyinka explorou novas formas de expressão teatral, lidando com outras práticas cênicas, rituais e mitos antigos. Essa fusão de elementos aparentemente antinômicos foi tornada possível pelo fato de que imagens e modelos pertencentes a esses dois sistemas culturais extraordinários (grego e iorubá) são “familiares e ao alcance da mão; eles não são governados por rígidas ortodoxias; um sincretismo natural e o processo contínuo desta atividade é a realidade dos sistemas metafísicos africanos [e gregos] [...] expressos no idioma das divindades, dos eventos da natureza, da matéria ou dos artefatos, são uma óbvia dádiva para o completo fluxo desta imaginação” (Soyinka, 2000, p. 121).

Soyinka, com efeito, realiza um ato de reescrita, olhando simultaneamente para uma outra tradição e para a sua própria, em uma tentativa de “apresentar em termos teatrais uma sociedade pós-colonial em processo de mudança” (Sowande, 1996, p. 15).

Como qualquer espaço literário, o espaço teatral se configura essencialmente como um espaço ficcional, como uma realidade potencial que brota da experiência e se torna representação metafórica. A característica da cena, na peça de Soyinka, é a de impor-se em uma dinâmica de recuperação e de transformação, ou ainda, de sincretismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albini, F. *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene Classica*. Milano: Garzanti, 1999.

⁹ Nestes dois parágrafos, o autor faz alusão à obra de Soyinka *The Fourth Stage*, explorando o duplo sentido do termo *stage* que o título contém: estágio e palco. Simultaneamente, joga com a ideia de (quebra da) quarta parede.

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

Allain, P. *The Art of Stillness. The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*. New York: Palgrave-MacMillan, 2002.

Aschcroft, B.; Griffiths, G.; Tiffin, H., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. London: Routledge, 2010.

Balme, C.; Stummer, P. O. *Fusion of Culture?* Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1996.

Balme, C. *The Concept of the Syncretic in Intercultural Discourse*. In: Balme, C.; Stummer, P. O. *Fusion of Culture?*, p. 9-18.

Balme, C. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

Banham, M. *A History of Theatre in Africa*, Cambridge University Press. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Barba, E. *La canoa di carta*. Bologna: Il Mulino, 1993.

Bernal, M. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization. The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*. London: Vintage, 1991.

Eliade, M. *Storia delle credenze e delle idee religiose. Dall'età della pietra ai misteri eleusini*, vol. I. Milano: Bur, 2006.

Fuchs, A. *New Theatre in Francophone and Anglophone Africa*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1999.

Fusillo, M. *Il dio ibrido: Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*. Bologna: Il Mulino, 2006.

Gibbs, J. *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Washington: Three Continents Press, 1980.

Gilbert, H.; Tompkins, J. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. New York: Routledge, 1996.

Hallett, J. P.; Van Nortwick, T. *Compromising Traditions: The Personal Voice in Classical Scholarship*. New York: Routledge, 1997.

Horton, R. *Patterns and Thought in Africa and the West*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Ibitokun, B. M. *African Drama and Yoruba World View*. Ibadan: Ibadan University Press, 1995.

Jeyifo, B. *Wole Soyinka: Politics, Poetics, and Postcolonialism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Kerr, D. *African Popular Theatre. From Pre-Colonial Times to the Present Day*. London: James Currey, London 1997.

Kott, J. *Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*. Evanston: Northwestern University Press, 1987.

Maes-Jelinek, H. *Latent Cross-Culturalities: Wilson Harris's and Wole Soyinka's Creative Alternative to Theory*. In «European Journal of English Studies», 2.1, 1998, p. 37-48.

McDonald, M. *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*. New York: Columbia University Press, 1992.

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

McDonald, M. *The Living Art of Greek Tragedy*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

Msiska, M. H. *Postcolonial Identity in Wole Soyinka*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007.

Moyer, P. *Getting Personal about Euripides*. In Hallett, J. P.; Van Nortwick, T. *Compromising Traditions: The Personal Voice in Classical Scholarship*. New York: Routledge, 1997, p. 102-119.

Odom, G. *Yorubá Performance, Theatre and Politics. Staging Resistance*. New York: Palgrave-MacMillan, 2015.

Ofoego, O. *Soyinka's Language*. Malete: Kwara State University Press, 2016.

Pizzato, M. *Inner Theatres of Good and Evil: The Mind's Staging of Gods, Angels and Devils*. Jefferson: McFarland, 2011.

Reis, J. *Metamorfosi del sacro. Acculturazione, inculturazione, sincretismo, fondamentalismo*. Milano: Jaca Book, 2009.

Rodosthenous, G. *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy: Auteurship and Directorial Visions*. London: Methuen, 2017.

Rushdie, S. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta, 1991.

Schopenhauer, A. *Sulla musica*, Milano: Edizioni Albo Versorio, 2015.

Smith, R. S., *Kingdoms of the Yoruba*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988.

Soyinka, W. *The Fourth Stage*. In Soyinka, W. *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 140-60.

Soyinka, W. *Between Self and System: the Artist in Search of Liberation*. In: Soyinka, W. *Art, Dialogue, and Outrage: Essays on Literature and Culture*. London: Methuen, 1993, p. 61-85.

Soyinka, W. *Idanre and Other Poems*. New York: Hill & Wang Pub, 1987.

Soyinka, W., *Art, Dialogue, and Outrage: Essays on Literature and Culture*. London: Methuen, 1993.

Soyinka, W. *Collected Plays 1*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Soyinka, W. *The Strong Breed*. In: W. Soyinka, *Collected Plays 1*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Soyinka, W. *The Bacchae*. London-New York: Norton & Company, 2004.

Soyinka, W. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Sowande, B. *Syncretic Aesthetics in Modern Nigerian Theatre*. In Balme, C.; Stummer, P. O. *Fusion of Culture?* Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1996, p. 19-26.

Spineto, N. *Il sincretismo*. In: J. Reis, *Metamorfosi del sacro. Acculturazione, inculturazione, sincretismo, fondamentalismo*. Milano: Jaca Book, 2009.

Taylor, C. *Seeing Soyinka*. In: «Theatrum», nº 10, 1988, pp. 35-8.

La Mantia, Fabio

De Sangue e Vinho:

As Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional

Trost, T. L. *The African Diaspora and the Study of Religion*. New York: Palgrave-Macmillan, 2007.

Turner, V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Routledge, 1997.

Van Weyenberg, A. *Ritual and Revolution: Wole Soyinka's Bacchae, a Yoruba Tragedy*. In: Van Weyenberg, A. *The Politics of Adaptation*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2013, p. 43-90.

Van Zyl Smit, B. *A Handbook to the Reception of Greek Drama*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2016.

Wetmore, K. *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*. Jefferson-London: McFarland, 2001.

Wetmore, K. *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*. Jefferson-London: McFarland, 2010.

Wrigley A.; Macintosh F.; Hall E. *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

[Recebido em setembro de 2019; aceito em novembro de 2019.]